

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MARINA BITTENCOURT DE CAMPOS

PORTAS E VEREDAS

Rio de Janeiro
2007

MARINA BITTENCOURT DE CAMPOS

PORTAS E VEREDAS

Relatório técnico apresentado à Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Orientador: Professor Dr. Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro
2007

Marina Bittencourt de Campos

PORTAS E VEREDAS

Relatório técnico apresentado à Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2007

Aprovado por

Prof. Dr. Maurício Lissovsky, ECO/UFRJ

Prof. Dr. José Henrique Moreira, ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ilana Strozemberg, ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Fátima Fernandes, ECO/UFRJ

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pelo apoio constante; a meu pai, por acreditar;
a Guille, pela força e pelos salvamentos; a Clarissa, pela
divisão; a Fabrício, pelas idéias; a Paula, pela compreensão; a
Nathalia, pelo estímulo que ela nem sabe que deu; a Fidel, meu
gato, por me acalmar; à identidade latino-americana, por existir;
a Cuba e Eisenstein, por suas estradas novas; à astronomia,
por nos mostrar o tamanho das coisas. Obrigada a todos que
apoiaram e acreditaram, obrigada a estes e a mais outros
tantos, sem os quais o caminho seria mais difícil e sem graça.

Temos diversos e curiosos Relógios, e outros que desenvolvem Movimentos Alternativos... E temos também Casas de Ludibriar os Sentidos, com as quais realizamos toda espécie de Manipulações, Falsas Aparições, Ilusões e Imposturas...

(Francis Bacon)

RESUMO

Campos, Marina Bittencourt. **Portas e Veredas**. Relatório Técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

Relatar e analisar as fases de pré-produção, produção e pós-produção do curta-metragem “Porta e veredas” constituem o objetivo deste Relatório. O vídeo de cinco minutos compõe-se de sete historietas com um ponto narrativo em comum, porém as situações ao redor e os seus desenredares são distintos. Como fio condutor está a idéia das veredas que se bifurcam, a coexistência das infinitas possibilidades de destinos. Cada etapa do processo de produção do curta-metragem é tratada, desde o surgimento da idéia à finalização vídeo. As decisões importantes tomadas durante as três fases do processo são devidamente justificadas, seja por meio da explanação da própria situação e realidade da produção, seja por referências teóricas que auxiliaram a tomada de tais decisões. Entre as principais abordagens estão: a elaboração de um roteiro que permitisse maior autonomia à edição; o trabalho da produção; as escolhas da direção; a relação da montagem das imagens com o roteiro e com a trilha sonora.

ABSTRACT

Campos, Marina Bittencourt. **Portas e Veredas**. Relatório Técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

To describe and analyze the pre-production, production and post-production phases of the short-video “Portas e veredas” are the purpose of this report. The five-minute video is made of seven little histories with a narrative point in common. As a guideline is the idea of the trails that bifurcate, the coexistence of the numberless possibilities of destinies. Every stage of the process will be treated, from the appearance of the idea to the video finalization. All important decisions taken during the three phases of the process will be properly justified whether it is through the situation itself or through references that have aided such decisions. Among the main themes are: the elaboration of a screenplay that allowed greater autonomy to edition; the work of production; the choices of direction; the relation between the image edition, the screenplay and the soundtrack.

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A – As Historietas que formam a história.....	35
APÊNDICE B – Ficha Técnica.....	37

LISTA DE ANEXO

ANEXO A – O Conto de Borges.....	38
---	-----------

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
1.1	APRESENTAÇÃO DO TEMA.....	12
1.2	OBJETIVO.....	12
1.3	JUSTIFICATIVA DE RELEVÂNCIA DO PROJETO.....	12
1.4	ORGANIZAÇÃO DO RELATÓRIO.....	13
2	PRÉ-PRODUÇÃO.....	14
2.1	ELABORAÇÃO DO ROTEIRO.....	14
2.2	LOCAÇÃO.....	17
2.3	SELEÇÃO DE EQUIPE E ELENCO.....	18
2.4	PLANO DE GRAVAÇÃO.....	20
3	PRODUÇÃO.....	21
3.1	CRONOGRAMA.....	21
3.2	EQUIPAMENTOS.....	22
3.3	ORÇAMENTO.....	24
3.4	DIREÇÃO GERAL.....	24
3.5	AS GRAVAÇÕES.....	25
3.6	GRAVAÇÃO DE ÁUDIO.....	27
3.7	ILUMINAÇÃO.....	27
4	PÓS-PRODUÇÃO.....	29
4.1	EDIÇÃO DE IMAGEM.....	29

4.2	EDIÇÃO DE ÁUDIO.....	30
5	CONCLUSÃO.....	32
	REFERÊNCIAS.....	34
	APÊNDICES.....	35
	ANEXO.....	38

1 INTRODUÇÃO

Neste relatório, tem-se como intenção apresentar as fases de pré-produção, produção e pós-produção do curta-metragem de ficção “Portas e veredas”, realizado como projeto final de finalização de curso. Serão relatadas as decisões tomadas durante o processo, bem como o porquê dessas decisões.

1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA

“Portas e veredas” é um curta-metragem de ficção que trabalha com uma mesma ação com circunstâncias ao redor distintas. Um homem entra em sua casa e alguma razão o faz virar-se para trás. São sete situações em que ele se encontra e uma emenda-se na outra, provocando a sensação de repetição através daquela mesma ação repetida. Como base está a idéia de tempos convergentes presente no conto “O Jardim de veredas que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges.

1.2 OBJETIVO

Realizar experimentações com histórias iguais que contêm apenas uma característica que muda. Realizar uma experimentação de maneira que o resultado audiovisual não seja técnico, e sim uma linguagem que entretenha.

1.3 JUSTIFICATIVA DE RELEVÂNCIA DO PROJETO

A função do vídeo é expressar de forma prática o que foi aprendido na Escola de Comunicação Social, mais especificamente na habilitação de Rádio e TV. Nele, estão associadas idéias, técnicas, literatura e audiovisual.

1.4 ORGANIZAÇÃO DO RELATÓRIO

Além da introdução, este trabalho está dividido em mais sete partes: pré-produção, produção, pós-produção, conclusão, apêndices, anexo e referências.

Na pré-produção, explicam-se como foi o desenvolvimento do roteiro, a procura e os porquês da escolha da locação, a escolha da equipe e do elenco e como foi feito o plano de gravação.

Na fase de produção, são mostrados como foram os dias de gravação, as escolhas da direção, especificadas as iluminações das seqüências, além de quadros apresentando cronograma, gastos e equipamentos utilizados.

No capítulo que trata da pós-produção, são explicadas como foram feitas a montagem das imagens e a edição do áudio.

Na conclusão do relatório é feita uma avaliação da experiência, analisando os lados positivo e negativo do trabalho final.

A última parte do relatório é dedicada ao apêndice, ao anexo e à bibliografia utilizada na produção deste projeto.

2 PRÉ-PRODUÇÃO

A fase de pré-produção considerada neste relatório abrange as ações que foram necessárias antes das gravações de “Portas e veredas”. Neste projeto, estas ações consistem em: roteiro, locação, seleção de elenco e equipe, plano de gravação.

2.1 ELABORAÇÃO DO ROTEIRO

A idéia primeira foi a de um filme onde a mesma cena se repetiria algumas vezes, cada uma com uma fotografia diferente, fotografia feita pela realizadora. Este projeto estava em andamento, porém decidiu-se mudá-lo. A realizadora faria um curso de direção de fotografia em alguns meses e não havia sentido em fazer esse filme antes desse curso, portanto procurou-se outra idéia para realizar como projeto final.

O roteiro foi modificado e ajustado algumas vezes até chegar à sua forma final. A função de roteirista foi assumida pela realizadora do projeto naturalmente, já que era a principal envolvida no projeto. A idéia “bruta” inicial foi fazer três maneiras de um homem entrar em casa a partir de edições distintas das mesmas imagens. Esta idéia foi dada por um amigo da realizadora do projeto. A realizadora acatou a idéia e a modificou, mudanças essas que vão a ser descritas a seguir. Decidiu-se “brincar” com o experimento de Lev Kuleshov, experimento que consistiu em usar um plano de um homem com expressão neutra e alterná-lo com outras imagens como um caixão, um prato de comida, uma criança. Quando se assistia a essa seqüência de planos, ficava-se com a impressão de que o homem estava com diferentes expressões dependendo do contraplano. No primeiro roteiro desenvolvido pela roteirista, o homem abre a porta, entra em casa, anda e vira para trás por

razões diferentes que seriam sabidas pelo espectador através dos diferentes contraplanos postos antes de sua virada para trás. A ação do homem entrar em casa, andar e se virar para trás é repetida, sendo diferentes os outros planos, os que mostram as diferentes circunstâncias ao redor. Esta idéia foi apresentada ao orientador, que sugeriu fazer mais que três historietas para o filme não ficar apenas uma experimentação técnica, além de lembrar da história de Sodoma e Gomorra, onde a mulher que olhou para trás virou uma estátua de sal. A sugestão foi acatada e uma das historietas¹ faz referência à estátua de sal.

Foram lidos contos e buscadas histórias clássicas que tivessem o ato de se virar para trás ou a questão da repetição parcial dos acontecimentos. O principal conto encontrado e usado foi “O jardim de veredas que se bifurcam” de Jorge Luis Borges. Nele, são tratadas as inúmeras bifurcações que há na vida, os inúmeros caminhos possíveis e a coexistência desses destinos. Este conto servirá como fio condutor do roteiro, a sua idéia de convergência de destinos dará a unidade às histórias. No roteiro, aborda-se a questão da convergência, as possibilidades de divergência não são abordadas. Tomou-se essa escolha porque é a questão da convergência que permite trabalhar, tanto no roteiro quanto na edição, nas construções narrativas que têm como base uma mesma ação, em alguns casos até os mesmos planos desta determinada ação. Para melhor explicitar a idéia da convergência de destinos, extrai-se aqui uma parte do conto, quando um homem explica ao outro o livro de Ts’ui Pen que se chama “O jardins de veredas que se bifurcam”:

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos, futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. [...] Às vezes, as

¹ Entenda-se por historieta cada uma das pequenas histórias que compõem a história inteira do roteiro.

veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. [...] *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; [...] é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos convergentes, divergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, *abrange* todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. [...] O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo. (BORGES, 1998, p. 531-533)

Já as historietas criadas foram, duas delas, baseadas em histórias clássicas. As histórias, tanto quanto o conto do Borges, foram utilizados livremente, não se pode dizer que são adaptações porque elas foram usadas apenas como base para uma construir uma história para o filme; pode-se melhor dizer que são referências.

Uma é a de Sodoma e Gomorra, citada anteriormente. A solução para se fazer a estátua de sal foi “adaptá-la” a um saleiro. O fato de não se tratar de uma narrativa clássica permite esta solução. Inclusive, ela contribui para a construção do tom do filme. Outra é a história de Orfeu, que foi buscar sua amada, Eurídice, que havia morrido, no Mundo dos Mortos. A condição que lhe foi dada por Hades, rei dos Mortos, para ela voltar ao mundo dos vivos foi a de Orfeu guiá-la por todo o caminho sem olhar para trás até Eurídice chegar à luz do Sol. Orfeu chegou à luz e então olhou para trás, viu Eurídice que ainda estava na boca do túnel; ela, em seguida, desapareceu. No roteiro, quando Luís abre a porta para Carla que tocou a campainha, ela não está mais lá. Como já foi dito anteriormente, as histórias serviram como uma referência para a construção do roteiro. O propósito do filme não é afetado se o espectador não fizer a conexão entre as histórias.

O roteiro foi decupado em todos os seus planos, com o posicionamento da câmera e sua movimentação caso houvesse. Após todas as cenas estarem decupadas, perceberam-se algumas coincidências de planos na ação que se repete, o que levou, logicamente, a apenas uma gravação de um mesmo plano que seria usado em cenas distintas na edição.

Os planos foram decupados e gravados pensando-se em possibilitar uma gama de opções para a montagem da mesma ação – o homem entrando em casa e se virando para trás. Os planos das outras ações (como os da mulher, os do cafajeste) foram gravados apenas as vezes necessárias para se conseguir uma boa tomada.

2.2 LOCAÇÃO

A locação ideal deveria ser um apartamento com sala ampla e com a porta da sala de madeira. A necessidade de uma porta de madeira e não branca se dá devido à natureza das imagens captadas pela câmera; uma porta branca iluminada reflete muita luz e “estoura”, o que não acontece com a cor de madeira. Como a porta é um elemento importante do filme, essa característica foi decisiva na escolha da locação. A procura por uma sala ampla a sala é devido à distância necessária entre a câmera e o objeto gravado e à distância entre os refletores e o objeto iluminado. Era necessário que o espaço entre a porta e a parede oposta fosse suficiente para o ator fazer seu percurso e para a câmera se posicionar.

A produtora buscou apartamentos onde se poderiam realizar as gravações. Alguns tinham a sala ampla e poderiam ser usados sem problemas para as gravações, porém a porta era pintada de tinta branca. Outros, o contrário: porta de madeira, mas sem espaço para os equipamentos. O apartamento escolhido possuía

as características acima citadas e, como pertencia a uma amiga da produtora, sua disponibilidade para as gravações foram mais que satisfatórias. O Sol que batia na sala era o da manhã, uma ótima localização porque as gravações começariam no início da tarde e, então, não haveria luz forte vinda de fora. Na porta da varanda da sala havia uma cortina bege que difundiria e diminuiria a intensidade da luz vinda de fora. O inconveniente da locação foi o endereço ser em Niterói com a maior parte da equipe morando na cidade do Rio de Janeiro, inclusive os equipamentos seriam apanhados na UFRJ. Isto foi solucionado com a produtora buscando e levando de volta de carro cada membro da equipe em sua respectiva casa. Única exceção feita ao ator, que preferiu ir de ônibus mais tarde, já que na primeira hora há a preparação do set e o ator ficaria esperando. Todas as despesas de transporte, tanto as passagens de ônibus do ator quanto a gasolina do carro, foram pagas pela produção.

2.3 SELEÇÃO DE EQUIPE E DE ELENCO

A escolha da equipe técnica foi influenciada por dois fatores: a boa relação com cada pessoa e conhecimento do seu trabalho. Como todo o trabalho seria sem remuneração, era essencial um bom entrosamento e bom-humor, para o ambiente ficar agradável. Teoricamente, isso seria o ideal mesmo com cachês, porém, sem remuneração, o incentivo para trabalhar pode ficar diminuído se o ambiente no set estiver pesado. O conhecimento do trabalho dos colegas também foi fundamental porque o resultado final do filme não é feito de boas lembranças das gravações, e sim de um bom trabalho de cada um e da equipe em conjunto.

A personagem Diego foi feita por Vladimir, que já estava na equipe do filme como assistente de fotografia. A razão da escolha foi sua aparência ser típica de um

“cafajeste” e o fato dele não ser ator não foi um obstáculo porque sua atuação seria curta e simples. De fato, na gravação, sua inexperiência como ator foi superada pelo seu empenho, não prejudicando o resultado final.

Já a escolha dos outros atores foi através de indicação de uma amiga da produtora, que trabalha com teatro. A produtora explicou-lhe como eram as personagens e, então, foram indicadas duas pessoas que, segundo a amiga, eram ótimos atores, uma para o papel de Luís e outra para o papel de Carla. A produtora entrou em contato com Fabiano, ator indicado para a personagem Luís, explicou-lhe a idéia do curta-metragem e ele aceitou participar, mas ainda era necessário ver se o físico de Fabiano se encaixava na personagem. Analisaram-se fotos suas através do sítio *Orkut*, sua aparência combinava com a personagem, então foi acertado de Fabiano interpretar Luís. A atriz indicada para o papel havia dito, para sua amiga, que poderia fazer o trabalho. Com isso, a produtora tentou comunicar-se com a atriz durante dois dias, porém seu celular estava desligado ou ninguém atendia. Após alguns recados sem retorno, resolveu-se buscar outra atriz. Uma ótima atriz, Ana Paula, conhecida da produtora, aceitou fazer o papel, porém só poderia ser em um dia diferente do dia já acertado com o ator. Combinou-se que seria ela a atriz se não se encontrasse alguém para o dia “certo”, pois a gravação dos atores em dias distintos faria necessário tirar dois planos do filme em que os dois personagens aparecem juntos e adaptar o roteiro para compensar essa falta. Continuou-se buscando uma atriz que pudesse fazê-lo para não prejudicar o roteiro. Fabiano, o ator, indicou uma atriz para o papel, chamada Fabiana. Fez-se contacto com ela, explicaram-se o roteiro e a personagem e acertou-se sua participação no filme. Entrou-se em contato com Ana Paula para avisá-la e agradecê-la por sua boa vontade, que foi evidente.

2.4 PLANO DE GRAVAÇÃO

O plano de gravação dependeu basicamente da disponibilidade de equipe e elenco, já que todos estavam trabalhando voluntariamente. O segundo dia de gravação dependeu principalmente da disponibilidade de horário do ator, pois ele já havia aparecido em cena, ou seja, não poderia ser outra pessoa na sua função. Houve diferença de equipe entre os dias de gravação devido à indisponibilidade de um membro da equipe, o que foi facilmente solucionado chamando-se outra pessoa para aquele dia.

As gravações ocorreram nos dias 03 e 09 de novembro. A princípio, a data marcada para acontecer a segunda gravação era terça-feira dia 06. No dia 05, confirmou-se com todos de equipe e elenco a presença no dia seguinte. Entretanto, no dia 06, já no momento da produtora sair para buscar de carro a equipe para irem à locação, a pessoa que faria a câmera avisou que não poderia ir. Na equipe havia outras pessoas que saberiam operar a câmera, porém a transferência de qualquer delas para essa função desfalaria outra função. Por não haver como substituir o câmera naquele momento, a gravação foi desmarcada e remarcada em função dos horários do ator. O dia encontrado foi sexta-feira 09 de novembro. A equipe não foi exatamente a mesma do primeiro dia, mas a maioria das pessoas esteve presente nos dois dias.

3 PRODUÇÃO

Sem uma boa produção, um bom filme não acontece. Sem empenho do produtor, não há uma boa produção.

O único pecado do produtor é a preguiça. Produtores podem ser grossos. Podem ser duros. Podem ser insensíveis ou interesseiros. Agitados e ulcerados. Podem não ter mãe. Podem vender a mãe. Podem ser bons, ruins ou mais ou menos. Podem ser grandes, pequenos ou médios, só não podem ser preguiçosos. [...] A profissão do produtor consiste em apenas uma coisa: colocar as coisas na frente da câmera. Na frente, atrás, em volta, antes, durante e depois. Tudo que está à vista, gente e coisas, foi levado até ali pela produção. (MOURA, 2001, p. 245)

A produtora do filme foi a própria realizadora, por acreditar que a pessoa que teria maior empenho para conseguir viabilizar o filme seria ela própria, já que se trata de seu próprio trabalho de finalização de curso.

É importante ressaltar que Clarissa, a dona do apartamento onde se realizaram as gravações, a partir do momento em que foi acordado gravar em sua casa, começou a ajudar na produção do filme. Tornou-se, naturalmente, a assistente de produção.

3.1 CRONOGRAMA

O cronograma teve início em setembro devido à mudança de projeto e as datas foram marcadas de acordo com a disponibilidade da equipe.

Quadro 1 – Cronograma

	Set	Out	Nov	Dez
Desenvolvimento do Roteiro	X	X		
Procura de locação		X		
Seleção de atores e de equipe		X	X	
Gravação			X	
Edição e Finalização			X	
Defesa do Projeto				X

3.2 EQUIPAMENTOS

Os equipamentos utilizados foram, na sua maioria, conseguidos por empréstimo. Foram, no geral, satisfatórios. As únicas exceções foram não haver refletores fresnéis de potência menor – de 300W e de 150W – e a falta de um monitor de vídeo.

Quadro 2 - Equipamentos

Equipamento	Procedência
1 Câmera Sony HDV Z1	Empréstimo particular
1 Microfone direcional	Empréstimo particular
1 fone de ouvido para monitoração do áudio	Empréstimo particular
1 Tripé de câmera	Empréstimo particular
1 Lente Grande-Angular	Empréstimo particular
2 Fresnéis de 1000W	Escola de Comunicação
2 Tripés de luz	Escola de Comunicação
1 Tripé de luz	Empréstimo particular
1 Refletor aberto de 300W	Empréstimo particular
2 prolongas de 5 metros	Escola de Comunicação
3 Rebatedores	Empréstimo particular
Gelatinas de correção de temperatura de cor e ND	Escola de Comunicação
Difusores	Particular

3.3 ORÇAMENTO

Todos os gastos foram pagos pela realizadora.

Quadro 3 - Orçamento

	Objetos e Serviços	Valor
Pré-Produção	Transporte	R\$ 32,00
Produção	Transporte	R\$ 85,00
	Alimentação p/ equipe	R\$ 104,10
	Fitas mini-dv	R\$ 45,00
	Papel vegetal	R\$ 5,00
Pós-Produção	Transporte	R\$ 28,00
	Placa de captura	R\$ 90,00
	HD 160Gb	R\$ 135,00
Total		R\$ 524,00

3.4 DIREÇÃO GERAL

A direção geral foi feita pela realizadora do projeto, por ela já ter em mente como desejava que fossem feitas as cenas.

Durante as gravações sentiu-se falta, por parte da diretora, de um assistente de direção. Para o segundo dia de gravação haveria um assistente, com quem havia-se combinado, porém a pessoa não pôde comparecer devido a um imprevisto no próprio dia 09.

3.5 AS GRAVAÇÕES

O primeiro dia de gravação foi sábado dia 03 de novembro. As opções de dia de gravação, de acordo com a disponibilidade do apartamento e os horários da diretora, eram sexta-feira dia 02 (feriado), sábado dia 03 ou domingo dia 04. Foi escolhido o sábado pela disponibilidade de comércio aberto, caso faltasse algo seria possível comprá-lo.

No primeiro dia foram gravadas as cenas no corredor, no elevador e as de Carla e de Diego no interior do apartamento. Todas as cenas com a atriz foram feitas no primeiro dia, já que sua disponibilidade de tempo era de apenas um dia.

A intenção era gravar a maior quantidade possível de planos no primeiro dia, dando prioridade aos planos em que aparece a atriz, para não ser necessários muitos outros dias de gravação.

A iluminação do corredor não foi simples e demorou a ser feita. Mais descrições sobre a iluminação encontram-se no sub-capítulo 3.7. Houve quatro lugares de gravação no corredor e uma no elevador e, portanto, cinco ajustes de luz. A lente grande-angular foi usada em todos esses planos.

Para a cena do elevador, foi necessário pedir ao porteiro do prédio que ligasse o elevador de serviço, que estava desligado, e explicou-se que se estava gravando um filme. Era fundamental que fosse o de serviço por este não ter espelho, o que impossibilitaria a gravação. O elevador foi liberado com a condição de não demorar. Montou-se a iluminação para as tomadas enquanto ensaiava-se com os atores a cena. Ao terminar de gravar essas tomadas, o porteiro já estava interfonando pedindo para liberar o elevador. Isso ocasionou ter que gravar o plano em que os dois personagens saem do elevador no elevador social, que estava ligado. Já que não se percebe qual é a porta do elevador quando se está dentro dele

e, no outro plano, quando saem do elevador, a parte que se vê do interior não é a do espelho, isso não foi um problema. Os elevadores estão lado a lado no corredor do prédio, porém suas portas abrem para lados contrários. A única mudança em relação à decupagem que teve que ser feita foi a do sentido a que cada personagem anda quando sai do elevador, já que a câmera estava no sentido oposto ao da decupagem por causa da abertura da porta do elevador. Percebeu-se uma falha na produção do filme, decorrente da falta de experiência da produtora nessa função, por não haver pedido uma autorização de gravação ao síndico do prédio com antecedência, o que teria evitado o imprevisto descrito. Entretanto, solucionou-se a questão satisfatoriamente.

Terminados os planos de corredor e elevador, gravaram-se mais dois planos dentro do apartamento. Foi gravado, antes, o da atriz, onde ela está parada encostada numa parede. Após este, liberaram-se os dois atores e já combinou-se com o ator o segundo dia de gravação (dia que, depois, seria desmarcado). Gravou-se, então, os planos de Diego, personagem interpretado por Vladimir que, por fazer parte da equipe, ficaria até mais tarde sem problemas.

O segundo dia de gravação foi 09 de novembro. Gravaram-se os planos da personagem Luís dentro de casa. Como o filme se passa principalmente dentro do apartamento, a maioria dos planos foi gravada nesse dia. A mesma ação (a que se repete no filme) foi gravada diversas vezes. Além dos planos do ator em casa, gravou-se também os planos do saleiro e os planos de apoio, como a porta fechada, a mesa com livros.

3.6 GRAVAÇÃO DE ÁUDIO

A gravação do áudio foi direta. No filme não há diálogos, o que simplificou a gravação do áudio. Foi usado o microfone da câmera e um microfone externo direcional conectado à câmera. Foram gravados, à parte, sons ambiente, sons de isqueiro sendo aceso, de passos de salto alto, de elevador em movimento, estes apenas com o microfone externo direcional.

3.7 ILUMINAÇÃO

A iluminação foi feita com os seguintes equipamentos: dois refletores Fresnel de 1000W cada, bandoors para os fresnéis, um refletor aberto de 300W, tripés de luz, difusores, gelatinas de correção de cor azul e âmbar, gelatina ND. No segundo dia de gravação não houve o tripé de luz do refletor aberto. Isso foi solucionado com o encaixe de um cabo de vassoura no refletor. Este refletor foi utilizado poucas vezes no segundo dia, foi usado para fazer a luz do corredor do prédio quando a porta era aberta, a câmera estava sempre do lado de dentro do apartamento. Dessa forma, era possível para uma pessoa da equipe segurar o refletor nos momentos de gravação dos planos de porta aberta.

Houve dois iluminadores, um em cada dia de gravação. Não houve problema na mudança de iluminador porque os ambientes de cada dia foram diferentes – no primeiro dia foi gravado no corredor e elevador e, no segundo, na sala do apartamento.

O primeiro plano gravado foi o de Luís abrindo a porta de casa e entrando, visão da câmera do corredor. Depois, gravaram-se os planos de Carla em que ela está no mesmo local do plano gravado anteriormente. Para o plano de Carla buscando as chaves em frente à porta de sua casa foi necessária outra luz, assim

como para o plano detalhe dos pés de Carla andando pelo corredor. Havia um basculante no corredor por onde entrava luz do sol, o que atrapalhava a iluminação do local. Solucionou-se pregando cartolina preta no vidro do basculante. As gelatinas utilizadas para o corredor foram as azuis de correção de temperatura de cor. Já para o ambiente interno do apartamento, foram usadas gelatinas âmbar de correção de temperatura de cor, por se tratar de um ambiente interno à noite. Os planos gravados no segundo dia tiveram quase todos a mesma iluminação, todos com tonalidade âmbar.

4 PÓS-PRODUÇÃO

A pós-produção caracteriza-se pelo trabalho feito após as gravações. Constitui-se principalmente de edição de imagens e edição de áudio.

4.1 EDIÇÃO DE IMAGEM

A edição foi feita pela realizadora do projeto, por duas razões. A primeira é o peso da edição para se conseguir o resultado final imaginado; a segunda é pela própria realizadora já trabalhar com edição.

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como este. (CARRIÈRE, 2005, p.14)

A montagem tem um papel fundamental, principalmente nesse filme. O roteiro foi decupado e os planos foram gravados já pensando na montagem, já que a diretora também faria a edição. A montagem nesse curta-metragem é um dos fatores principais; a idéia de repetição só pode ser de fato conseguida nessa etapa do processo.

A repetição de planos ajuda na construção da sensação de repetição da ação, de multiplicidade de opções. Na ação que se repete, a escolha por colocar enquadramentos distintos entre si nas primeiras cenas e só depois repetir enquadres e planos é para que a percepção da repetição, pelo espectador, não seja instantânea.

Outra questão levantada na edição é a mentira que tem qualquer produto audiovisual. A montagem leva a crer, por exemplo, que duas pessoas estão no

mesmo ambiente sem que isso tenha, de fato, acontecido. Da mesma maneira com o som, que pode ser – e é, na maioria das vezes – inserido na cena.

A edição foi feita em computador particular da editora. Isso permite uma maior disponibilidade de tempo e maior conforto na escolha dos horários de trabalho, já que a ilha de edição encontra-se em sua própria casa. O ponto negativo são os poucos equipamentos e o fato de ser a primeira vez que a ilha está sendo usada, o que leva a ter de lidar com uma maior probabilidade de imprevistos na etapa da edição. O programa de edição utilizado foi Adobe Premiere 1.5.

Um imprevisto ocorrido foi no momento da captura do material (passar o material gravado em fita mini-dv para o computador). Tentou-se capturar o material utilizando a câmera usada na gravação, a HDV Z1. Entretanto, o programa não reconheceu a câmera conectada, impossibilitando a captura. Havia-se visitado o site do Adobe Premiere 1.5 onde estava escrito que o programa aceitava essa câmera. A solução encontrada foi pegar um deck emprestado e tentar capturar a partir dele. Também não foi possível, o computador não reconheceu o deck. Com isso, soube-se que o problema estava no computador e não no programa. Teve-se que chamar um técnico de informática, que solucionou o problema trocando a placa de captura. Entretanto, isso fez com que restassem poucos dias para a edição porque o computador teve de ser levado para o conserto por alguns dias.

4.2 EDIÇÃO DE ÁUDIO

O áudio é composto pelos sons da própria cena e pela trilha sonora. A trilha sonora tem um papel importante na construção do clima do filme. No caso de “Portas e veredas”, onde não há diálogos, sua importância torna-se ainda maior. Na edição do áudio, em relação à trilha sonora, há diversas possibilidades de escolha.

Em que momentos deve-se acrescentar trilha, qual trilha acrescentar, em que momentos deve-se deixar apenas os próprios sons da cena ou, ainda, algum momento onde seja melhor deixá-lo sem nenhum áudio.

Um problema na edição do áudio foram os ruídos da rua que entraram. Apesar de ter-se fechado todas as janelas e portas durante a gravação, em muitos planos havia ruído de ônibus passando ou buzinas. Solucionou-se colocando algum áudio que estava bom na imagem que tinha problemas de áudio. Isso demanda um trabalho minucioso, para fazer as inserções e as transições, tentando fazê-las ficarem o menos perceptível possível.

Além disso, a edição do áudio consistiu em escolher em que momentos colocar uma trilha sonora e como colocá-la. Escolheu-se músicas da banda argentina “Pequena orquestra reincidentes”. Algumas razões levaram à escolha dessa banda. Suas músicas têm longas partes instrumentais, o que permite acrescentá-las ao filme. Não há a intenção de pôr músicas cantadas, por acreditar que isso “quebraria” a atmosfera do filme. As músicas dessa banda têm muita influência do tango, o que encaixa no ritmo da história. O fato de serem argentinos, como Jorge Luis Borges, somente faz com que o todo tenha mais unidade.

5 CONCLUSÃO

Fazer o curta-metragem “Portas e Veredas” foi um enorme desafio para a realizadora do projeto. Concentrar quatro funções (roteiro, produção, direção e edição) demandou muita energia e paciência.

A idéia original evoluiu, passou por diversas etapas, se modificou. Esse processo possibilitou perceber as prioridades do filme, saber o quanto e até onde usar de cada teoria – a de Kuleshov, a das Veredas de Borges. Percebeu-se que a intenção principal era fazer um vídeo para experimentar. Experimentar formas de contar uma história. Na construção do filme usou-se como base os citados Borges e Kuleshov, porém eles forneceram uma base à qual não se estava totalmente preso, o que permite ir por outros caminhos de experimentação. Eles funcionaram como duas grandes referências por todo o caminho.

Todo o processo foi feito pela realizadora, por ser ela a maior interessada no projeto, então ser a pessoa que teria mais empenho em realizar da melhor maneira possível. Isso gerou uma enorme carga para uma só pessoa. O fato de o trabalho não ser remunerado, nem ter nenhuma espécie de contrato formal, faz com que a maior parte da equipe encare o trabalho como ajuda, o que gera o acúmulo de funções para a realizadora.

As gravações dependeram, essencialmente, da disponibilidade dos membros da equipe e do elenco. A disponibilidade do elenco no segundo dia de gravação foi mais importante do que a da equipe, pois os atores não poderiam mais ser substituídos, uma vez que já apareceram em cena. Alguns membros da equipe foram substituídos para que pudesse ocorrer a gravação, já que a coincidência de horários livres é rara. A boa vontade e colaboração de todos que participaram foi de extrema importância, tanto prática quanto psicológica.

Os equipamentos usados foram, na maior parte, satisfatórios, porém longe de serem ideais. Como não havia patrocínio, não havia recurso financeiro além do dinheiro da própria realizadora, o que levou a uma limitação material, apesar da ótima qualidade de alguns equipamentos. A câmera foi de ótima qualidade, conseguida por empréstimo com um amigo da realizadora; o material de iluminação, conseguido por meio da faculdade, estava em ótimo estado, porém, em relação a refletores, fizeram falta refletores de menos potência. A carência maior foi a de um monitor de vídeo para se poder monitorar melhor as imagens. Os problemas enfrentados na etapa de pós-produção foram ocasionados pelo mal-funcionamento do computador, o que foi solucionado porém gerou um tempo curto para a edição.

A possibilidade de todos esses problemas e toda a dificuldade de se fazer um vídeo, ainda mais com pouca equipe, eram de conhecimento da realizadora; entretanto, seria insatisfatório não fazê-lo. Para finalizar o curso de Rádio e TV e, também, uma etapa importante da vida, sentiu-se como necessário um trabalho próprio em que se estivesse presente em todo o seu processo, em todas as suas etapas; de outra maneira, seria frustrante ou incompleto.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. Montagem no cinema brasileiro (1919-1989). *Portal Heco*. [S.l.: s.n]. Disponível em: <http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_01.php>. Acesso em: 24 out. 07.

BAZIN, André. *Orson Welles*. Lisboa: Horizonte, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. A montagem em três clássicos do cinema brasileiro. *Portal Heco*. [S.l.: s.n]. Disponível em: <http://www.heco.com.br/montagem/entrevistas/05_01.php>. Acesso em: 24 out. 07.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A Linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 2005.

ESCOREL, Eduardo. (Des)importância da montagem. *Portal Heco*. [S.l.: s.n]. Disponível em: <http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_02.php>. Acesso em: 24 out. 07.

GARDNIER, Ruy. Breve histórico das concepções da montagem no cinema. *Portal Heco*. [S.l.: s.n]. Disponível em: <http://www.heco.com.br/montagem/ensaios/04_03.php>. Acesso em: 24 out. 07.

HOSIASSON, Laura Janina. As Infinitas leituras de Borges. *Entrelivros*. São Paulo, v.14, p. 43-46, jun. 2006.

MOTA, Denise. Uma Vida toda literária. *Entrelivros*. São Paulo, v.14, p. 30-37, jun. 2006.

MOURA, Edgar. *50 Anos luz, câmera, ação*. 2.ed. São Paulo: Senac, 2001.

XAVIER, Ismail. Especificidades da montagem. *Portal Heco*. [S.l.: s.n]. Disponível em: <http://www.heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php>. Acesso em: 24 out. 07.

APÊNDICES

APÊNDICE A – AS HISTORIETAS QUE FORMAM A HISTÓRIA

Porta do apartamento abre. Luis entra em casa, ouve barulho do lado de fora, volta, pega as chaves, reabre porta, olha para os dois lados do corredor, sai um pouco para ver o que foi. Quando sai, ele encosta a porta, fechando-a. Então ele entra de novo.

Anda, tem dúvida se fechou a porta, volta, pega a chave e tenta trancar de novo, mas percebe que já estava trancada. Volta a andar para dentro de casa.

Luis está no elevador com Carla. Cumprimentam-se. Os dois sem jeito; Carla olha Luis enquanto ele não vê. Ele percebe, olha pra ela, de cima a baixo discretamente, ela desviou o olhar. Os dois encontram os olhares por um tempo. O elevador chega ao andar deles. Porta do elevador abre. Ele abre a porta para ela passar, cada um vai para um lado.

Luis abre a porta de casa, entra, deixa a chave, anda.

Ela caminha para o seu apartamento, pega as chaves, pára, pensa, olha para trás, pensa mexendo nas chaves com a mão e anda em direção à porta dele. Enquanto anda, põe suas chaves na bolsa. Ela toca a campainha. Ele ouve, pára, se vira. Se cheira, olha se a casa está bem e anda para atender a porta. Abre a porta e não há ninguém.

Ele entra em casa, anda, pára, se vira – lento – e está Diego encostado na parede. Tensão. Diego está sério, depois dá um sorriso e pisca o olho.

Ruídos de confusão. Luis chega em casa afobado. Abre porta, entra. Anda, vira pra trás depois de um grande ruído, mas não logo depois. Ouve o barulho, pensa, decide virar e vira. Torna-se um saleiro. O barulho vai diminuindo até se

escutar ele abrindo a porta. Abre, entra, vê o saleiro, o pega do chão sem entender, ouve algo, se vira para ver.

Luis entra em casa, anda, pára, olha pra frente, ouve de novo o ruído, decide continuar, anda mais um pouco, ouve de novo e se vira como sempre.

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA

FICHA TÉCNICA

Diretora: Marina Bittencourt de Campos

Produtora: Marina Bittencourt de Campos

Assistente de Produção: Clarissa C. S. Peixoto

Montadora: Marina Bittencourt de Campos

Roteirista: Marina Bittencourt de Campos

Assistente de Iluminação: Vladimir Valente

Ator: Fabiano Boechat

Atriz: Fabiana Duarte

- Primeiro dia de gravação (dia 03 de novembro)

Câmera: Maurício Leal

Iluminação: Rafael Arbusto

- Segundo dia de gravação (dia 09 de novembro)

Câmera: Rafael Arbusto

Iluminação: Tati Ostrower

ANEXO

ANEXO A – O CONTO DE BORGES

O JARDIM DE VEREDAS QUE SE BIFURCAM

Jorge Luis Borges

Tradução de Carlos Nejar

Na página 242 da *História da Guerra Européia*, de Liddell Hart, lê-se que uma ofensiva de treze divisões britânicas (apoiadas por mil e quatrocentas peças de artilharia) contra a linha Serre-Montauban tinha sido planejada para o dia vinte e quatro de julho de 1916 e teve de ser postergada até a manhã do dia vinte e nove. As chuvas torrenciais (anota o capitão Liddell Hart) provocaram essa delonga – nada significativa, por certo. A seguinte declaração, ditada, relida e assinada pelo doutor Yu Tsun, antigo catedrático de inglês na *Hochschule* de Tsingtao, lança insuspeitada luz sobre o caso. Faltam as duas páginas iniciais.

“...e pendurei o fone. Imediatamente após, reconheci a voz que havia respondido em alemão. Era a do capitão Richard Madden. Madden, no apartamento de Viktor Runeberg, significava o fim de nossos afãs e – mas isso parecia muito secundário, ou assim *devia parecer-me* – também de nossas vidas. Queria dizer que Runeberg tinha sido detido, ou assassinado². Antes que declinasse o sol desse dia, eu sofreria a mesma sorte. Madden era implacável. Ou melhor, estava obrigado a ser implacável. Irlandês às ordens da Inglaterra, homem acusado de tibieza e talvez de traição, como não ia abraçar e agradecer esse milagroso favor: a descoberta, a

² Hipótese odiosa e ridícula. O espião prussiano Hans Rabener, codinome Viktor Runeberg, agrediu com uma pistola automática o portador da ordem de prisão, capitão Richard Madden. Este, em defesa própria, causou-lhe ferimentos que determinaram sua morte. (*Nota do Editor.*)

captura, quem sabe a morte, de dois agentes do Império Alemão? Subi a meu quarto; absurdamente fechei a porta à chave e atirei-me de costas na estreita cama de ferro. Na janela mostravam-se os telhados de sempre e o sol nublado das seis. Pareceu-me inacreditável que esse dia sem premonições ou símbolos fosse o de minha morte implacável. Apesar de meu pai estar morto, apesar de ter sido um menino num simétrico jardim de Hai Feng, eu, agora, ia morrer? Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos de séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e no mar, e tudo o que realmente acontece acontece a mim... A quase intolerável lembrança do rosto acavalado de Madden aboliu essas divagações. Em meio a meu ódio e meu terror (no momento não me importa falar de terror: agora que enganei Richard Madden, agora que minha garganta anseia pela corda), pensei que esse guerreiro tumultuoso e sem dúvida feliz não suspeitava que eu possuísse o Segredo. O nome do exato lugar do novo parque britânico de artilharia sobre o Ancre. Um pássaro riscou o céu cinza e cegamente o traduzi em um aeroplano e esse aeroplano em muitos (no céu francês) aniquilando o parque de artilharia com bombas verticais. Se minha boca, antes que a desfizesse um balaço, pudesse gritar esse nome de modo que o escutassem na Alemanha... Minha voz humana era muito pobre. Como fazê-la chegar ao ouvido do Chefe? Ao ouvido daquele homem doente e odioso, que nada sabia de Runeberg e de mim a não ser que estávamos em Staffordshire e que em vão esperava notícias nossas em seu árido escritório de Berlim, examinando infinitamente jornais... Disse em voz alta: 'Devo fugir'. Levantei-me sem ruído, numa inútil perfeição de silêncio, como se Madden já me estivesse espreitando. Algo – talvez a mera ostentação de provar que meus recursos eram nulos – fez-me revistar meus bolsos. Encontrei o que sabia que ia encontrar. O

relógio norte-americano, a corrente de níquel e a moeda quadrangular, o chaveiro com as comprometedoras chaves inúteis do apartamento de Runeberg, a caderneta, uma carta que resolvi destruir imediatamente (e que não destruí), o falso passaporte, uma coroa, dois xelins e alguns *pennies*, o lápis vermelho-azul, o lenço, o revólver com uma bala. Absurdamente o empunhei e sopesei para dar-me coragem. Pensei vagamente que um tiro de pistola pode ser ouvido bem longe. Em dez minutos meu plano estava maduro. A lista telefônica forneceu-me o nome da única pessoa capaz de transmitir a notícia: vivia num subúrbio de Fenton, a menos de meia hora de trem.

“Sou um homem covarde. Agora o digo, agora que levei a termo um plano que ninguém deixará de qualificar de arriscado. Sei que foi terrível sua execução. Não o fiz pela Alemanha, não. Pouco me importa um país bárbaro, que me obrigou à abjeção de ser um espião. Ademais, sei de um homem na Inglaterra – um homem modesto – que para mim não representa menos que Goethe... Não falei com ele mais de uma hora, mas durante uma hora foi Goethe... Fiz isso porque sentia que o Chefe menosprezava os de minha raça – os inumeráveis antepassados que em mim confluem. Eu queria provar que um amarelo podia salvar seus exércitos. De resto, eu devia fugir do capitão. Suas mãos e sua voz podiam bater-me à porta a qualquer momento. Vesti-me sem ruído, disse-me adeus no espelho, descí, esquadrinhei a rua tranqüila e saí. A estação não distava muito da casa, mas julguei preferível pegar um carro. Deduzi que assim corria menos perigo de ser reconhecido; o fato é que na rua deserta eu me sentia visível e vulnerável, infinitamente. Lembro-me de ter dito ao condutor que se detivesse um pouco antes da entrada principal. Desci com lentidão voluntária e quase penosa; ia à aldeia de Ashgrove, mas tirei uma passagem para uma estação mais distante. O trem saía dentro de pouquíssimos minutos, às oito e cinqüenta. Apressei-me; o próximo partia às nove e meia. Não

havia quase ninguém na plataforma. Percorri os vagões: recordo uns lavradores, uma mulher de luto, um jovem que lia com fervor os *Anais* de Tácito, um soldado ferido e feliz. Os vagões, por fim, arrancaram. Um homem que reconheci correu em vão até o limite da plataforma. Era o capitão Richard Madden. Aniquilado, trêmulo, encolhi-me em outra ponta da poltrona, longe da temida janela.

“Dessa aniquilação passei a uma felicidade quase abjeta. Disse a mim mesmo que já estava marcado meu duelo e que eu ganhara o primeiro assalto, ao iludir, ainda que por quarenta minutos, ainda que por um favor do acaso, o ataque de meu adversário. Deduzi que essa vitória mínima prefigurava a vitória total. Deduzi que não era mínima, já que sem essa diferença preciosa que o horário de trens me oferecia, eu estaria no cárcere ou morto. Deduzi (não menos sofisticadamente) que minha felicidade covarde provava que eu era homem capaz de levar a bom termo a aventura. Dessa fraqueza tirei forças que não me abandonaram. Prevejo que o homem se resignará a cada dia a tarefas mais atrozes; breve só haverá guerreiros e bandidos; dou-lhes este conselho: ‘O executor de uma tarefa atroz deve imaginar que já a cumpriu, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado’. Assim procedi, enquanto meus olhos de homem já morto registravam o fluir daquele dia que era talvez o último, e a difusão da noite. O trem corria com doçura, entre freixos. Deteve-se, quase ao meio do campo. Ninguém gritou o nome da estação. ‘Ashgrove?’- perguntei a uns meninos na plataforma. ‘Ashgrove’, responderam. Desci.

“Uma lâmpada iluminava a plataforma, mas os rostos dos meninos ficavam na zona de sombra. Um me perguntou: ‘O senhor vai à casa do doutor Stephen Albert?’ Sem aguardar resposta, outro disse: ‘A casa fica longe daqui, mas o senhor não se perderá se tomar esse caminho à esquerda e se em cada encruzilhada do caminho

dobrar à esquerda'. Atirei-lhes uma moeda (a última), desci uns degraus de pedra e entrei no solitário caminho. Este, lentamente, descia. Era de terra elementar, no alto confundiam-se os ramos, a lua baixa e circular parecia acompanhar-me.

“Por um instante, pensei que Richard Madden havia de algum modo penetrado em minhas desesperadas intenções. Logo compreendi que isso era impossível. O conselho de sempre dobrar à esquerda lembrou-me que tal era o procedimento comum para descobrir o pátio central de certos labirintos. Alguma coisa entendo de labirintos: não é em vão que sou bisneto daquele Ts'ui Pen, que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais populoso que o *Hug Lu Meng* e para edificar um labirinto em que se perdessem todos os homens. Treze anos dedicou a esses heterogêneos trabalhos, porém a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto. Sob árvores inglesas meditei sobre esse labirinto perdido: imaginei-o inviolado e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrozais ou debaixo da água, imaginei-o infinito, não somente de quiosques oitavados e de sendas que voltam, mas sim de rios e províncias e reinos...Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros. Absorto nessas ilusórias imagens, esqueci meu destino de perseguido. Senti-me, por tempo indeterminado, com percepção abstrata do mundo. O vago e vivo campo, a lua, os restos da tarde, agitaram sobre mim; também o declive que eliminava qualquer possibilidade de cansaço. A tarde era íntima, infinita. O caminho descia e se bifurcava, entre as já confusas pradarias. Uma música aguda e como que silábica aproximava-se e afastava-se no vaivém do vento, turvada de folhas e de distância. Pensei que um homem pode ser inimigo de outros homens, de outros

momentos de outros homens, mas não de um país: não de vaga-lumes, palavras, jardins, cursos de água, poentes. Cheguei, assim, a um alto portão enferrujado. Entre as grades decifrei uma alameda e uma espécie de pavilhão. Compreendi, de repente, duas coisas, a primeira trivial, a segunda quase inacreditável: a música vinha do pavilhão, a música era chinesa. Por isso eu a aceitara com plenitude, sem prestar-lhe atenção. Não recordo se havia uma sineta ou uma campainha ou se chamei batendo palmas. A contínua crepitação da música prosseguiu.

“Mas do fundo da íntima casa uma lanterna se aproximava: uma lanterna que os troncos riscavam e por instantes anulavam, uma lanterna de papel, que tinha a forma dos tambores e a cor da lua. Um homem alto a trazia. Não vi seu rosto, porque a luz me cegava. Abriu o portão e disse lentamente em meu idioma:

“-Vejo que o piedoso Hsi P’eng se empenha em corrigir minha solidão. O senhor sem dúvida desejará ver o jardim?”

“Reconheci o nome de um de nossos cônsules e repeti desconcertado:

“- O jardim?

“- O jardim de veredas que se bifurcam.

“Alguma coisa se agitou em minha lembrança e pronunciei com incompreensível segurança:

“O jardim de meu antepassado Ts’ui Pen.

“- Seu antepassado? Seu ilustre antepassado? Entre.

“A úmida vereda ziguezagueava como os de minha infância. Chegamos a uma biblioteca de livros orientais e ocidentais. Reconheci, encadernados em seda amarela, alguns tomos manuscritos da Enciclopédia Perdida que dirigiu o Terceiro Imperador da Dinastia Luminosa e que nunca chegou a ser publicada. O disco do gramofone girava perto de uma fênix de bronze. Lembro-me também de um vaso

rosa da família e outro, anterior de muitos séculos, dessa cor azul que nossos artífices copiaram dos oleiros da Pérsia...

“Stephen Albert observava-me, sorridente. Ele (já o disse) muito alto, de feições afiladas, de olhos cinzentos e barba cinzenta. Algo de sacerdote havia nele e também de marítimo; depois me contou que fora missionário em Tientsin ‘antes de aspirar a sinólogo’.

“Sentamo-nos; eu num comprido e baixo divã; ele de costas para a janela e para um alto relógio circular. Calculei que antes de uma hora não chegaria meu perseguidor, Richard Madden. Minha determinação irrevogável podia esperar.

“- Assombroso destino o de Ts’ui Pen – disse Stephen Albert. – Governador de sua província natal, douto em astronomia, em astrologia e na interpretação infatigável dos livros canônicos, enxadrista, famoso poeta e calígrafo: abandonou tudo para compor um livro e um labirinto. Renunciou aos prazeres da opressão, da justiça, do numeroso leito, dos banquetes e ainda da erudição e enclausurou-se durante treze anos no Pavilhão da Límpida Solidão. Ao morrer, os herdeiros só encontraram manuscritos caóticos. A família, como talvez o senhor não ignore, quis adjudicá-los ao fogo; mas seu testamenteiro – um monge taoísta ou budista – insistiu na publicação.

“Os do sangue de Ts’ui Pen – respondi – continuamos execrando esse monge. Essa publicação foi insensata. O livro é um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Examinei-o certa vez: no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo. Quanto ao outro projeto de Ts’ui Pen, seu Labirinto...

“- Aqui está o Labirinto – disse indicando-me uma alta escrivainha laqueada.

“- Um labirinto de marfim! – exclamei. – Um labirinto mínimo...

“- Um labirinto de símbolos – corrigiu. – Um invisível labirinto de tempo. A mim, bárbaro inglês, foi-me oferecido revelar esse mistério diáfano. Ao fim de mais de cem anos, os pormenores são irrecuperáveis, mas não é difícil conjecturar o que sucedeu. Ts’ui Pen teria dito uma vez: ‘Retiro-me para escrever um livro’. E outra: ‘Retiro-me para construir um labirinto’. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto. O Pavilhão da Límpida Solidão erguia-se no centro de um jardim talvez intrincado; o fato pode ser sugerido aos homens um labirinto físico. Ts’ui Pen morreu; ninguém, nas dilatadas terras que foram suas, deu com o labirinto; a confusão do romance sugeriu-me que esse era o labirinto. Duas circunstâncias deram-me a exata solução do problema. Uma: a curiosa lenda de que Ts’ui Pen se propusera um labirinto que fosse estritamente infinito. Outra: um fragmento de uma carta que descobri.

“Albert levantou-se. Deu-me, por uns instantes, as costas; abriu a gaveta da áurea e enegrecida escrivaninha. Voltou com um papel antes carmesim; agora rosado e tênue e quadriculado. Era justo o renome caligráfico de Ts’ui Pen . Li com incompreensão e fervor estas palavras que com minucioso pincel redigira um homem de meu sangue: ‘Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam’. Devolvi em silêncio a folha. Albert prosseguiu:

“- Antes de exumar esta carta, eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjecturei outro procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar indefinidamente. Recordei também aquela noite que está no centro das *Mil e Uma Noites*, quando a rainha Scherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a contar textualmente a história das *1001 Noites*, com risco de chegar outra vez à noite na qual está fazendo o relato, e assim até o infinito.

Imaginei também uma obra platônica, hereditária, transmitida de pai a filho, à qual cada novo indivíduo adicionasse um capítulo ou nela corrigisse com piedoso cuidado a página dos ascendentes. Essas conjecturas distraíram-me; mas nenhuma parecia corresponder, ainda que de modo distante, aos contraditórios capítulos de Ts'ui Pen. Nessa perplexidade, remeteram-me de Oxford o manuscrito que o senhor examinou. Detive-me, como é natural, na frase: 'Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de veredas que se bifurcam'. Quase de imediato compreendi; o *jardim de veredas que se bifurcam* era o romance caótico; a frase *vários futuros (não a todos)* sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. A releitura geral da obra confirmou essa teoria. Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, as veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. Se o senhor se resignar à minha pronúncia incurável, leremos algumas páginas.

“Seu rosto, no vívido círculo da lâmpada, era sem dúvida o de um ancião, mas com algo inquebrantável e ainda imortal. Leu com lenta precisão duas versões de um mesmo capítulo épico. Na primeira, um exército marcha para uma batalha através de uma montanha deserta; o horror das pedras e das sombras o faz

menosprezar a vida e consegue facilmente a vitória; na segunda, o mesmo exército atravessa um palácio onde há uma festa; a resplandecente batalha se lhes parece uma continuação da festa e obtêm a vitória. Eu escutava com digna veneração essas velhas ficções, talvez menos admiráveis que o fato de terem sido ideadas pelo meu sangue e que um homem de um império remoto as restituísse a mim, no curso de uma desesperada aventura, numa ilha ocidental. Lembro-me das palavras finais, repetidas em cada versão como um mandamento secreto: ‘Assim combateram os heróis, tranqüilo o admirável coração, violenta a espada, resignados a matar e a morrer’.

“A partir desse instante, senti a meu redor e na escuridão de meu corpo uma invisível, intangível pululação. Não a pululação dos divergentes, paralelos e finalmente coalescentes exércitos, porém uma agitação mais inacessível, mais íntima e que eles de certo modo prefiguravam. Stephen Albert continuou:

“- Não acredito que seu ilustre antepassado brincasse ociosamente com as variantes. Não julgo verossímil que sacrificasse treze anos à infinita execução de um experimento retórico. Em seu país, o romance é gênero subalterno; naquele tempo era gênero desprezível. Ts’ui Pen foi um romancista genial, mas também foi um homem de letras que sem dúvida não se considerou um simples romancista. O testemunho de seus contemporâneos proclama – e fartamente o confirma sua vida – suas inclinações metafísicas, místicas. A controvérsia filosófica usurpa boa parte de seu romance. Sei que, de todos os problemas, nenhum o inquietou e ocupou como o abismal problema do tempo. Pois bem, esse é o *único* problema que não figura nas páginas do *Jardim*. Nem sequer emprega a palavra que significa *tempo*. Como explica o senhor essa voluntária omissão?

“Propus várias soluções: todas, insuficientes. Discutimo-las; por fim, Stephen Albert disse-me:

“-Numa charada cujo tema é o xadrez, qual é a única palavra proibida? – Refleti um momento e respondi:

“- A palavra *xadrez*.

“- Exatamente – disse Albert – *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção de seu nome. Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la. É o modo tortuoso que preferiu, em cada um dos meandros de seu infatigável romance, o oblíquo Ts’ui Pen. Confrontei centenas de manuscritos, corriji os erros que a negligência dos copistas introduziu, conjecturei o plano desse caos, restabeleci, acreditei restabelecer, a ordem primordial, traduzi a obra toda: consta-me que não usa uma única vez a palavra *tempo*. A explicação é óbvia: *O jardim de veredas que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts’ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, *abrange* todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma.

“- Em todos – articulei não sem certo tremor – agradeço e venero sua recriação do jardim de Ts’ui Pen.

“- Não em todos – murmurou com um sorriso. – O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo.

“Voltei a sentir aquela pululação de que falei. Pareceu-me que o úmido jardim que rodeava a casa estava saturado até o infinito de invisíveis pessoas. Essas pessoas eram Albert e eu, secretos, atarefados e multiformes em outras dimensões de tempo. Alcei os olhos e o tênue pesadelo se dissipou. No amarelo e negro jardim havia um único homem; mas esse homem era forte como uma estátua, mas esse homem avançava pela vereda e era o capitão Richard Madden.

“- O futuro já existe – respondi -, mas eu sou seu amigo. Posso examinar de novo a carta?

“Albert levantou-se. Alto, abriu a gaveta da alta escrivaninha; deu-me por um momento as costas. Eu havia preparado o revólver. Disparei com o máximo cuidado: Albert caiu, sem uma queixa, imediatamente. Juro que sua morte foi instantânea: fulminante.

“O resto é irreal, insignificante. Madden irrompeu, prendeu-me. Fui condenado à força. Abominavelmente venci: comuniquei a Berlim o secreto nome da cidade que devem atacar. Ontem a bombardearam; li isso nos mesmos jornais em que apresentaram à Inglaterra o enigma de que o sábio sinólogo Stephen Albert morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun. O Chefe decifrou esse enigma. Sabe que meu problema era indicar (por intermédio do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) minha imensa contrição e cansaço.”